

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 0 | 2004

Rock et Cinéma

Kinok et rock. Rock et Cinéma Expérimental

Kinok and Rock: Rock Music and Experimental Film

Claudine Eizykman



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2169>

DOI : 10.4000/volume.2169

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2004

Pagination : 97-100

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Claudine Eizykman, « Kinok et rock. Rock et Cinéma Expérimental », *Volume !* [En ligne], 3 : 0 | 2004, mis en ligne le 30 août 2006, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2169> ; DOI : 10.4000/volume.2169

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun



Claudine EIZYKMAN, « Kinok et rock. Rock et cinéma expérimental », *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004, p. 97-100.

Éditions Mélanie Seteun

Kinok et rock

Rock et Cinéma Expérimental

par

Claudine EIZYKMAN

Université de Paris VIII

Résumé. Il existe des personnes et des structures qui contribuent à rapprocher des mondes, à les rendre *visibles* l'un pour l'autre, ce que Michel Callon appelle des porte-parole. C'est exactement ce que fait l'association *Cinédoc* qui présente au public des programmes de films expérimentaux avec rock. Le présent article montre comment cette musique a fécondé le cinéma underground. Et donné naissance à des formes originales.

Dès la fin des années vingt, les relations du cinéma et du son, de la vision et de l'audition, furent d'emblée effervescentes : refus et anathèmes, peur de la soumission du cinéma aux autres arts et du visuel au parlant ; il en résulta néanmoins de véritables créations visuelles et sonores. Puis, les liens noués entre image et musique proliférèrent de l'avant-garde à l'ensemble des cinématographies. Et si le jazz inaugura le sonore cinématographique, le rock a stimulé d'étonnantes réalisations parmi lesquelles celles du cinéma expérimental.

Le rock fait son apparition cinématographique dans quelques films expérimentaux au début des années soixante à San Francisco – très exactement selon P. A. Sitney en 1961 avec Bruce Conner et son film *Cosmic Ray* – puis à New York. C'est en fait l'origine d'une complète modification de la forme des films : le simple collage de chansons rock enchaînant les unes à la suite des autres va dynamiter la cadence des films et la mesure de la nouvelle durée filmique tandis que le rythme alangui ou percutant va débrider la composition des images en propositions ironiques, décalées, cocasses et sarcastiques, mais aussi sensuelles et troublantes.

Des années soixante à nos jours, les jeux du rock et du cinéma expérimental se sont développés selon trois manières : avec la première, les chansons très populaires font plus qu'accompagner des films cristallins, en les enveloppant elles les magnifient – il s'agit par exemple de celles de Ray Charles, des Beatles, de T-Rex, de Little Peggy March... selon la deuxième manière, dans les années soixante-dix, des musiques rock plus intrusives sont spécialement conçues pour les films par des musiciens – stars qui, à l'instar de Mick Jagger ou du Velvet, apparaissent aussi à l'écran ou par de jeunes musiciens comme Jean-Louis Aubert avant Téléphone ; la troisième manière porte sur des films réalisés par des musiciens qui mettent en scène leurs propres spectacles, tels Les Residents – ou des cinéastes qui créent leur propre musique tel Pierre Clémenti avec *Delired Cameleon Music*. Plus que simple illustration, le rock dégourdit les films expérimentaux qui à leur tour déclenchent des cascades d'innovations cinématographiques et des merveilles sensorielles : Kinok et rock. La vision mue, l'écoute se transforme.

Cette mutation cinématographique est d'abord perceptible dans le contexte américain des années soixante ; elle s'impose par la montée d'une froide ou effervescente volupté qui traverse la représentation de toute la société américaine. Qu'il s'agisse des Bikers de Santa Barbara dans *Scorpio Rising* (1963) ou des customers de *Kustom Kar Kommandos* (1965), deux films de Kenneth Anger, ou des multiples artistes de la « Factory » dans *Award Presentation to Andy Warhol* (1964)

de Jonas Mekas, le rock scandé ou étalé crée une osmose entre film et musique d'où ressortent les protagonistes aussi raffinés et affranchis sur la côte Ouest que sur la côte Est ; ainsi la voix d'Elvis Presley sur les gestes humoristiques du motocycliste blond aux yeux cernés de « Ray Ban » brunes ou bien la suavité des rocks sur les déplacements ralentis tout aussi parodiques de Andy Warhol dans le film que Jonas Mekas lui a consacré. Si Kenneth Anger et Jonas Mekas ne furent pas les premiers cinéastes à pratiquer l'apparente fragrance de l'accolement d'une séquence film et d'une séquence rock, ils l'ont porté à sa perfection, introduisant pour le film cette écriture automatique préconisée par André Breton pour la littérature à cette différence qu'il s'agirait pour le film d'un automatisme expérimenté. Ce contexte américain voit par ailleurs la naissance de l'art vidéo et parmi une dizaine de vidéastes pionniers, l'islandaise Steina et le tchèque Woody Vasulka, qui d'emblée associèrent l'apprentissage de nouveaux appareils électroniques et l'enregistrement de spectacles détonants dont les concerts de rocker comme Jimmy Hendrix, James Brown (1969-1970)... Accolement, enregistrement, film-rock, opérations auxquelles il faut ajouter la contraction du rythme cinématographique que le rock introduit dans la seconde version de *La Lune des Lapins* (1950) intitulée *Rabbit's Moon* (1950-1979) montre bien le travail de concision opéré par Kenneth Anger. À l'inverse, la musique étirée de T-Rex s'insinue dans des séquences tirées d'émissions de la télévision américaine des années quarante/cinquante et dans celles quasi-fluorescentes qui composent *Last of the Persimmons* (1972) de Pat O'Neill leur insufflant une magie, d'une arachnéenne sensualité à la vision d'un plaqueminier (ou d'un kaki) voué au sacrifice.

Ce sont tous ces événements qui ont convergé dans le cinéma expérimental et électronique, dénommé alors « cinéma underground » : pour les années soixante-dix, la confrontation des situations américaines et françaises s'avère éclairante. À cette époque, il est intéressant de constater que Jonas Mekas comme Kenneth Anger vont, l'un comme l'autre, introduire des rocks spécialement conçus pour leur film. Mick Jagger est le compositeur de la musique originale de *Invocation of My Demon Brother* (1966-1969) dans lequel il figure aussi avec les Rolling Stones lors d'un concert à Londres magistralement filmé par Kenneth Anger. De même, les concerts du Velvet Underground et Nico dans le film *Scenes from the Life of Andy Warhol* (1965-1990) de Jonas Mekas.

Au même moment, Pierre Clémenti qui fut de ceux qui très tôt fréquentèrent la « Factory », fabrique des films personnels dont *Visa de Censure* (1967-75) pour lequel avec Delired Cameleon Music, il invente des sonorités rock « *ad hoc* » surprenantes. De même le groupe masqué Les

Residents produit les tout premiers films-clips inventifs (1978-1980), façonnant ensemble musique et film. Cinéastes-musiciens et musiciens-cinéastes jouent de la bande-son au rythme cinéma et de la bande-image à la cadence rock.

Il en ressort chaque fois une sorte d'osmose entre film et musique avec des modulations singulières, de l'acidulé nerveux à la chaleur sensuelle des films américains jusqu'à l'harmonie disséminante des films français. À cette dernière se rattachent *Ex* (1968) de Jacques Monory, dans lequel alternent des rocks langoureux et des jeux de batterie de Daniel Humair, *Pour faire un bon voyage* (1973) de Ahmet Kut avec une musique originale de Jean-Louis Aubert et de ses amis avant la formation du groupe Téléphone dans lequel séquences film et séquences rock jouent au chat et à la souris, et encore *Désert Solitaire* (2002) de Jacqueline Caux aux coloris chauffés par l'air du désert et le rock de Pascal Humbert.

À côté de la musique de film *ad hoc*, la situation des années soixante-dix/deux mille comporte aussi des reprises contemporaines d'enregistrements de concerts de rock nouveaux, ceux de Roger Chapman et des Tokow Boys inspirent de nouveaux accolements et de nouvelles images dans *Fifi le Zombie* (1979) et *Premier Concert* (1980) de Patrice Lelorain, et dans *Systémique* (2004) de Jérôme Licthlé accompagné de la musique de Sid Vicious. Cette dernière période voit les différentes manières de nouer rock et cinéma surgir, disparaître, revenir, coexister.

Et ces trois manières, accolements, création concertée, puis création *ad hoc*, engendrent le sentiment d'une compénétration naturelle, qui rend les frontières du son et du visuel, de la musique et de l'image indiscernables. Cette merveille d'appariement tient bien sûr au goût très sûr des cinéastes et musiciens en phase avec leur contexte et leur société – la guerre du Vietnam, l'émancipation de la jeunesse – qui résonnent d'un battement lointain enchâssé alors particulièrement dans le rock et le cinéma expérimental. Mais, plus surprenant, ces films filigranés de rock ne s'étiolaient pas, ne s'affadissent pas, au contact d'une musique populaire car s'ils gagnent en sensualité, celle-ci retourne aux films et s'y insinue précipitant imperceptiblement leur haute teneur en sensorialité mentale, en travail cinématographique. Expérience exemplaire que chaque retour de la chaleur estivale ravive, telle une lame de fond mettant en perspective notre époque et ses propres images.

Claudine EIZYKMAN est cinéaste (films, vidéo, cinéma holographique), professeur en cinéma à l'université Paris VIII, présidente de Cinédoc – Paris Film Coop fondé en 1974 et directrice de la revue MELBA (1976-79). Enfin, elle est programmatrice depuis 1971.

(La plupart des films cités sont distribués par CINEDOC – Paris Film Coop, www.cinedoc.org)